cuadernos de aleph

NARRAR LA ENFERMEDAD: CUERPO E IDENTIDAD EN *TODO LO QUE APRENDIMOS DE LAS PELÍCULAS* DE MARÍA JOSÉ NAVIA

NARRATING ILLNESS: BODY AND IDENTITY IN *TODO LO QUE APRENDIMOS DE LAS PELÍCULAS* BY MARÍA JOSÉ NAVIA

LUZ E. SERRANO DÍAZ
https://orcid.org/0009-0001-5001-6997
luze.serrano1@gmail.com
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

EDUARDO TADEO FERRER CHÁVEZ
https://orcid.org/0009-0000-7076-9913
eduferrer0825@gmail.com
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN

Resumen: En la narrativa latinoamericana contemporánea escrita por mujeres, diversas obras han desafiado las categorías tradicionales de análisis al explorar temas ligados al cuerpo y la identidad. Sin embargo, existe un desfase entre esta producción y su sistematización crítica, lo que ha limitado la incorporación de autoras como María José Navia a debates académicos consolidados. El presente trabajo examina la relación entre enfermedad, cuerpo e identidad en los cuentos «Mal de ojo» y «Dependencias» de *Todo lo que aprendimos de las películas* (2023). El abordaje se fundamenta en las perspectivas de Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (2009), quienes conciben la enfermedad como una superficie de proyección de tensiones socioculturales, y de Begonya Sáez (2007), quien entiende la identidad como una construcción relacional. A partir de estos marcos, se examina cómo los relatos de Navia representan cuerpos enfermos que desestabilizan la autopercepción y los vínculos con el entorno social. Se concluye que la enfermedad opera como un lenguaje que visibiliza la fragilidad de la identidad, explorando los límites del sujeto en contextos donde la estabilidad del yo depende de redes discursivas inestables.

Palabras clave: cuerpo, enfermedad, identidad postmetafísica, narrativa latinoamericana, María José Navia.

Recibido: 01/04/2026. Aceptado: 10/07/2026.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.21708914

Abstract: In contemporary Latin American narrative written by women, several works have challenged traditional analytical categories by exploring themes linked to the body and identity. However, a discrepancy exists between this literary production and its critical systematization, which has limited the incorporation of authors such as María José Navia into consolidated academic debates. This paper examines the relationship between illness, body, and identity in the short stories «Mal de ojo» and «Dependencias» from *Todo lo que aprendimos de las películas* (2023). The approach is grounded on the theoretical perspectives of Javier Guerrero and Nathalie Bouzaglo (2009), who conceive illness as a surface for projecting sociocultural tensions, as well as Begonya Sáez (2007), who understands identity as a relational construction. From these outlines, the study examines how Navia's stories represent diseased bodies that destabilize self-perception and ties to the social environment. It concludes that illness operates as a language that highlights the fragility of identity, exploring the limits of the subject within contexts where the stability of the self is reliant on unstable discourse networks.

Keywords: body, illness, post-metaphysical identity, Latin American narrative, María José Navia.

1. LA PARADOJA DE LA LITERATURA INDIGESTA

En 2023 se publica el libro de cuentos *Todo lo que aprendimos de las películas*, escrito por la autora chilena María José Navia. Fue finalista del VII Premio Internacional Ribera del Duero y editado bajo el sello Páginas de Espuma. María José Navia es doctora en Literatura y Estudios Culturales por la Universidad de Georgetown y también ejerce su formación académica siendo profesora en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Antes de 2023 ya contaba con una trayectoria destacada como finalista en diversos certámenes y había obtenido el premio Mejores Obras Literarias del Ministerio de las Culturas de Chile por su novela *Una música futura* (2019). *Todo lo que aprendimos de las películas* ha sido bien recibida por importantes medios culturales a nivel nacional e internacional: Pablo Retamal N. la destaca como «la mejor cuentista chilena» (2023: s.n.) y Roberto Careaga la sitúa en el plano de narradores latinoamericanos pues «renueva la literatura del continente» (2023: s.n.). Fue entrevistada en *Revista Intervalo* (2023) y en *El País* (2022); Cristina Rivera Garza la ha elogiado como una «navaja bien afilada» por su precisión técnica y Alejandro Zambra por su «sobria belleza», según el *Dossier de prensa* que comparte la editorial en su página web (2023)[1]. Es paradójico que, dada la clara relevancia de la autora en medios culturales, no se le haya prestado atención suficiente en medios académicos.

[1] Su actividad paraliteraria es igualmente prolífica: entre 2013 y 2016 mantuvo una presencia constante en plataformas digitales como *Suburbano*, *Nagari Magazine*, *Revista Intemperie* o *Terminal*, donde publicó un vasto corpus que abarca principalmente la crónica y la reseña de películas y libros; actualmente colabora de forma regular en el suplemento *Revista de libros* de *El Mercurio*.

Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez (2026), «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 207-221.

Mikaela Huet-Vray Nieto comenta, en uno de los pocos artículos disponibles sobre Navia[2], que la autora todavía está entrando al panorama literario y, «por lo reciente de su obra, faltan todavía estudios académicos sobre la colección de 2023 de Navia» (2024: 62). Más que una simple consecuencia de su novedad editorial, este hecho representa una situación difícil para la cuentística latinoamericana contemporánea escrita por mujeres a causa de tres principales factores. 1) Existe un desfase entre la producción literaria contemporánea y su sistematización crítica. La velocidad con la que circula el libro supera la capacidad de la academia para incorporar, procesar y situar obras dentro de debates ya consolidados y, así, aunque existen marcos teóricos sólidos para pensarlas, la obra de diversas autoras todavía no ha sido integrada en esas discusiones. 2) La naturaleza de gran parte de la narrativa contemporánea escrita por mujeres tensiona las categorías tradicionales de la literatura y desplaza los límites del cuento. Este fenómeno define la relación de las obras con la Institución Literaria[3] y, en ese sentido, son difíciles de procesar porque son difíciles de clasificar: toman decisiones estilísticas que se alejan de las convenciones formales del género, lo que dificulta su inscripción en marcos teóricos concretos. 3) Dicho carácter inclasificable se enfrenta a una segunda dificultad que proviene del tipo de experiencia que los textos intentan nombrar. Incluso si no existe ambigüedad respecto a su pertenencia a un género literario, las narrativas contemporáneas se caracterizan por explorar tópicos complejos y ambiguos que se resisten a una conceptualización clara o sencilla. La doctora Anna Boccuti señala que son las escritoras hispanoamericanas quienes insisten más en una reflexión sobre mundo a través de escrituras de «lo insólito»[4], cuya función es la «problematización epistemológica y ontológica de lo real y del sujeto» (Boccuti, 2020a: 156-157). Dicha insistencia también se describe como una «poética de la perversión» producida por una condición de silenciamiento y opresión en el sistema patriarcal, la cual «does not celebrate but rather rejects and "perverts"/distorts/misrepresents/changes the traditional representation of women as something perfect/abstract/idealized» (Alpini, en Boccuti, 2020b: 11).

[2] En «"Soplaré, y soplaré, y la casa... jamás derribaré": las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samanta Schweblin y María José Navia» (2024), Mikaela Huet-Vray Nieto analiza el tropo de la «casa símbolo» a través de las tres autoras mencionadas.

[3] Entendiéndola como el conjunto de condiciones estructurales que regulan la función de una obra dentro de la sociedad (Bürger, 1974).

[4] Concepto considerado como una macrocategoría que engloba a «las escrituras de la rareza», lo fantástico, lo inusual, entre otros (Boccuti, 2020a: 155).

Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez (2026), «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 207-221.

Boccuti resalta, por ejemplo, su reiterado uso de la ironía como «an effective tool for rethinking and re-shaping androcentric values, models and discourses from a female-situated and feminist perspective» (Boccuti, 2020b: 12). Escribir sobre la literatura latinoamericana escrita por mujeres, pues, implica un esfuerzo sobresaliente porque se trata de obras que activamente buscan la ambigüedad y reflexionan sobre ella: en su intento por destruir y reconstruir la realidad, destruyen las herramientas críticas hegemónicas para acercarse a ellas. Esta tensión sobre la categorización de la literatura es evidente en *Todo lo que aprendimos de las películas*, donde Navia presenta cuentos que se entrelazan y personajes que adquieren mayor complejidad al transitar por múltiples relatos. Sus protagonistas, mujeres de diferentes edades, atraviesan momentos de desesperanza mientras navegan sus relaciones consigo mismas y con el mundo que les rodea; sororidad, maternidad, soledad, enfermedad y el paso del tiempo son algunas de las líneas que se exploran en los cuentos. Las temáticas mezcladas de los cuentos se amplifican entre sí y crean una antología compleja de leer y analizar.

No es fácil hablar críticamente de un corpus que rápidamente busca reinventarse. Si no se determina su lugar dentro de la Institución Literaria, se crea una literatura «indigesta»[5], literatura que no puede consumirse precisamente por no limitarse dentro de las clasificaciones tradicionales y por presentar una «estética abyecta». En palabras de Silvana Mandolessi (2012): una estética de la materialidad del cuerpo, del exceso y del desorden, de lo impuro, de lo ambiguo, convirtiendo la obra en «una fuerza de *des*estabilización, que indica la imposibilidad de trazar límites claros, o en otras palabras, que cuestiona la homogeneidad

[5] El vocablo «indigesto» ha sido recuperado en el panorama académico contemporáneo a partir de la profesora Barbara Creed y sus estudios alrededor de la monstruosidad y la representación de la mujer en el cine de terror. En 2022, Creed publica *Return of the monstrous-femenine: Femenist New Wave Cinema*, un seguimiento con enfoque contemporáneo a su clásico texto de 1993, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. En él, la profesora estudia el movimiento «Feminist New Wave Cinema» y la representación de lo femenino-monstruoso en su discurso visual a partir de tres principales categorías: películas de horror surreales y sobrenaturales, películas que se adhieren a códigos de realismo, y, principalmente, películas realistas de diversos géneros cuyas protagonistas mujeres no derraman sangre ni participan en actos violentos, «but who, nonetheless, the patriarchal symbolic order regard as monstrous in that they undermine the dictates of patriarchy and designation of proper feminine behaviour» (Creed, 2022: 7-8). La autora relaciona estos personajes con lo que Eric Midelfort describió en su estudio sobre la cacería de brujas como un elemento «indigesto» de la sociedad. En *Witch Hunting in Southwestern Germany: 1562-1684* (1972), el profesor emérito H. C. Erik Midelfort concluye que los grandes «pánicos colectivos» tendían a evidenciar estereotipos sobre brujas, y sugiere que los juicios menores tuvieron la función de delimitar los umbrales de la «excentricidad tolerable», reflejando «fear of a socially indigestible group, unmarried women» (Midelfort, 1972: 195). Comenta el autor que dichos elementos «were a socially disruptive element, at least when they lived without family and without patriarchal control» (1972: 196). El conocimiento inicial de este uso del término se debe a una conferencia virtual impartida por la investigadora Andrea Carretero Sanguino, «Devenir indigesta: corporalidad y abyección en el cuento latinoamericano actual», en la Universidad Autónoma de Yucatán, 11 de noviembre de 2025. No se han encontrado, empero, referencias a él en su obra publicada; la presente reconstrucción genealógica se basa únicamente en fuentes verificables.

de un sistema, un orden, cierta organización» (2012: 59). Este arte no se limita a la capacidad de producir placer: dado que busca la incomodidad, incomoda al sistema.

La obra de María José Navia resulta significativa dentro de este panorama del cuento contemporáneo por la forma concreta en que vincula la experiencia de la enfermedad —y su red de discursos— con la construcción del yo en entornos cotidianos. En este sentido, el presente trabajo analiza la relación entre enfermedad, autopercepción e la identidad en los cuentos «Mal de ojo» y «Dependencias» incluidos en *Todo lo que aprendimos de las películas* (2023)[6], desde las perspectivas teóricas de Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (2009) y de Begonya Sáez (2007), entendidas como ejes conceptuales de análisis y puestas en diálogo con otras aproximaciones provenientes de los estudios sobre identidad, corporalidad, enfermedad y subjetividad contemporánea. Para ello, el análisis se divide en dos apartados. En el primero, se examina la representación de la identidad en los relatos de Navia desde una perspectiva posmetafísica con el fin de mostrar cómo el yo se configura narrativamente; en el segundo, se analiza la enfermedad como una construcción simbólica y social que proyecta tensiones culturales sobre los cuerpos. Finalmente, se sostiene que la enfermedad funciona como un recurso narrativo para pensar los límites del yo en el mundo contemporáneo.

2. LA IDENTIDAD *POSMETAFÍSICA*

La doctora Begonya Sáez, en su artículo «Formas de identidad contemporánea» (2007), describe el tránsito de la concepción clásica de la identidad hacia la concepción *posmetafísica*, con Michel Foucault y Paul Ricœur. Del primer autor concluye que la identidad es una práctica y esta depende de las relaciones sociales que la rodean. Foucault reflexiona sobre el significado del «cuidado de sí» y afirma que eso conlleva la aceptación de discursos «verdaderos» en tanto que útiles para afrontar lo que configura la realidad para cada sujeto. En este contexto: «[s]e trata, en fin, de "dotar al sujeto de una verdad que no conocía y que no reside en él" (Foucault, 1999: 248-285) a fin de que esa verdad devenga una verdad *para él*» (Sáez, 2007: 46). Si el *sí* es una acción en relación con la realidad, entonces la realidad del sujeto enfermo deviene una verdad específica para el sujeto enfermo.

Sobre Ricœur, por su parte, Sáez resalta la construcción dialéctica de la identidad entre mismidad y alteridad. Si se piensa la identidad solo en clave de la mismidad —la cual remite al *idem* en latín—, lo «otro» es simplemente lo distinto de sí y no cambia lo que uno

[6] La edición que se estará manejando en este análisis será la primera edición digital, con fecha de febrero de 2023. Todas las referencias a páginas de este libro pertenecerán a esta edición.

Luz E. Serrano Díaz y Eduardo Tadeo Ferrer Chávez (2026), «Narrar la enfermedad: cuerpo e identidad en *Todo lo que aprendimos de las películas* de María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 207-221.

es, pero esta concepción no puede ser cierta porque lo que está fuera de uno mismo no solamente sirve como punto de comparación; el concepto de la ipseidad (*ipse)* permite entender que el sí mismo se ve implicado en el otro, que la alteridad es constitutiva más que solo comparativa. Concluye la autora que la identidad «se hace en la dialéctica que, en el discurso, en la narración, el sujeto establece consigo mismo sin menoscabo de ninguno de los dos aspectos de su ser sí mismo, *idem* e *ipse*: la mismidad y la alteridad» (2007: 47). La identidad se construye narrativamente porque el sujeto se cuenta a sí mismo en relatos; si con la concepción de la mismidad el sí mismo se construye como un discurso frente a otro, con la *ipseidad* nace dentro de una red de diferentes discursos, es aquello que se da en el proceso de narración que señala Sáez. Esta concepción de la realidad —dialéctica de mismidad + alteridad— es el punto de partida para comprender de qué manera la identidad es narrada en los cuentos de María José Navia.

En «Mal de ojo», primer cuento del libro *Todo lo que aprendimos de las películas*, la narradora, Daniela, atraviesa una enfermedad que le hace perder progresivamente la vista mientras experimenta un profundo aislamiento afectivo. A través de este proceso se articula la reflexión de Navia sobre el dinamismo de la identidad contemporánea, desarrollando una ontología dependiente de nombres y de los discursos que la constituyen.

Uno de los recursos más significativos en el relato es la oscilación onomástica. Los personajes son, al inicio, designados mediante conceptos o roles genéricos, «Niño», «Padre», «Ella», y se transforman en individuos con nombre propio en circunstancias específicas: «Niño» deviene Pedro cuando decide quedarse junto a la protagonista (Navia, 2023: 9); «Padre» se convierte en «Mauricio» cuando le ofrece a Daniela unos sobres de azúcar en la cafetería (p. 9). Dicho tránsito del concepto al nombre describe un proceso identitario que depende de las interacciones sociales y del reconocimiento de la alteridad. Una lógica similar atraviesa la autorrepresentación de Daniela a partir de cómo imagina que es percibida: «Pienso si para Padre seré la mujer mochila, la chica libro, la muchacha gris» (p. 8). El nombre, en «Mal de ojo», es una cualidad esencial de una entidad porque está sujeta a la identidad dentro de su individualidad, y cuando la narradora deja de ser llamada «Daniela», pierde la esencia abstracta que sostenía su mismidad. Por esto, cuando se pregunta si para Padre ella será «la muchacha gris», está expresando directamente su miedo, en tanto que sujeto enfermo, a devenir *otra*.

A medida que su visión se deteriora, también lo hace su capacidad de ser vista: «El niño […] deja de pensar en mí. Mauricio probablemente también me mira. Pero yo ya casi

no lo veo» (p. 14). La pérdida de la vista se vuelve una metáfora de la pérdida de sí, donde la identidad se deteriora al mismo tiempo que desaparece la mirada recíproca. En «Ojos enfermos» (2021), Marta Pascua Canelo analiza las «poéticas del ojo» en la narrativa hispanoamericana y, para entender la obra de Mercedes Halfon, la doctora caracteriza la enfermedad «como elemento regulador de una vida y la medicina como institución determinante en la conformación de una identidad» (2021: 90). Para Pascua Canelo, un cuerpo con una visión alterna recibe una clase de opresión —o de proceso «disciplinatorio», como se verá en el siguiente capítulo— mayor que la de otros cuerpos enfermos, «en la medida en que los modos de ver y de mirar implican también los modos de estar en el mundo y en el cuerpo social» (2021: 88). Así, no sorprende que la narradora de «Mal de ojo» afirme que «No importa lo horrible que sean nuestros pasados, siempre caben en un puñadito de palabras» (Navia, 2023: 10), implicando que las experiencias subjetivas de la alteridad nunca pueden ser aprehendidas en su totalidad por el otro, y que su existencia, pues, nunca puede concretarse. A este respecto, Pascua Canelo señala en su investigación que un paciente sin informe médico «no es nadie, es tan solo un sujeto que debe ser devuelto al marco normativo de la salud a partir de lo que dicta su ficha clínica» (2021: 90). También recupera la reflexión de Georges Canguilhem para advertir que «frente al médico y para este, un organismo enfermo es solo un objeto pasivo dócilmente sometido a manipulaciones externas» (Canguilhem, en Pascua Canelo, 2021: 90) y utiliza la expresión «un cuerpo sin identidad» para caracterizar a los personajes de las obras que estudia (2021: 90). Ante esta experiencia socio-identitaria ambigua, la narradora del cuento de Navia se esconde, se describe a sí misma «[c]omo el musgo. Como una piedra bajo el agua» (p. 7), y comenta: «A veces veo rojo. Y entonces me encierro […]. Trato de llegar rápido a esconderme» (p. 8). Evidencia, así, que es el entorno social quien convierte las experiencias subjetivas enfermas en cuerpos vacíos: no es Daniela quien se refugia, sino el entorno el que la esconde.

En «Dependencias», el proceso de infertilidad es el detonante que desestabiliza las estructuras de significado que sostenían la vida de los personajes. La autora explora la identidad femenina dentro de una sociedad que define al sujeto a través de la expectativa de la maternidad. La narradora vive bajo la presión de un «otro» abstracto —el conjunto de voces médicas, familiares o simplemente sociales que regulan la experiencia de ser mujer— que *vigila*: «El columpio siempre los confunde. Hace que nos pregunten cosas que no queremos contestar» (p. 35). La mirada médica expone una forma de discurso de poder porque siempre ejerce control sobre la identidad femenina: «Los doctores decían que todo

estaba bien. […] Que yo era joven todavía (y acá siempre era yo a la que miraban, la edad de Lucas parecía nunca importar)» (p. 38). Aquí, la edad de Lucas no importa porque solo el cuerpo de la protagonista es leído como responsabilidad. En «Dependencias», la identidad se narra desde una red de discursos de expectativa. Lo que la alteridad espera de ella es la esencia de su existencia, y el cuerpo, en este contexto, más que pertenecerle a ella, les pertenece a dichas expectativas.

La intimidad, pues, es un espacio continuamente atravesado por la voz de la *ipseidad*. La relación con los padres refuerza esta tensión cuando la protagonista esconde las pruebas de ovulación y los juguetes infantiles, evidenciando la vigilancia que la ha acompañado desde siempre: «Sabía que, si les contaba, insistirían en ayudar a pagar los tratamientos (en el mejor de los casos) o me retarían por haber esperado tanto (en el peor)» (p. 37). El relato sugiere que la identidad femenina ha sido educada sin verdadera intimidad, por lo que la narradora teme ser juzgada y ha aprendido a definirse en función de ese juicio.

En «Dependencias», así, el sí mismo está siempre en relación con un otro opaco que regula la experiencia: médicos, familiares, pareja. La infertilidad interrumpe ese sistema al no poder cumplir con su «función» asignada; la narradora queda suspendida en un vacío, donde debe reinventar el sentido de su existencia.

3. LAS METÁFORAS DE LA ENFERMEDAD

En la introducción de su libro *Excesos del cuerpo* (2009), Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo reflexionan acerca de las metáforas relacionadas con las representaciones de la enfermedad. Mientras que cada tipo de enfermedad o método de contagio tiene sus propias asociaciones, la enfermedad en general suele usarse como «[una] pantalla en blanco sobre la que proyectamos miedos, terrores, paranoias, fobias y ansiedades» (2009: 9). El enfermo pasa de ser un individuo que tiene la casualidad de padecer unos síntomas a ser la representación de todo lo que puede salir mal en una persona. Se estigmatiza al individuo como «portador del mal, de lo indeseable» (2009: 11).

Esta cualidad indeseable no se limita a los atributos físicos del sujeto, sino que se convierte en símbolo de cualquier otro mal social imaginable. Los autores ejemplifican a través de la histeria —un mal asociado a las mujeres, principalmente rebeldes o inconformes— y la perversión —un mal asociado con el hombre homosexual— cómo se utiliza el vehículo de la enfermedad, independientemente de si de verdad existe un «mal» en la salud del individuo. El enfermo, al presentarse como oposición a lo saludable, termina

representando también una oposición a «el cuerpo que el progreso y el bienestar social necesitan» (2009: 23). En otras palabras, la enfermedad es usada como metáfora para representar aquello que se opone a la estabilidad de la sociedad como sistema hegemónico.

Guerrero y Bouzaglo hablan del peso de la enfermedad como metáfora del castigo (2009: 12). Aquel que se enferma, solamente se enferma porque hay algo en su persona que ya estaba previamente averiado, torcido o defectuoso. La enfermedad es el resultado de este proceso, convirtiéndose en un señalamiento físico para el resto de la población, una advertencia. Y es aquí en donde el miedo al contagio no es solamente el miedo a padecer los mismos síntomas que el enfermo, sino también a convertirse en símbolo de lo indeseable y a devenir «otro», a dejar de formar parte de su comunidad.

Esta interpretación refuerza las ideas que presenta Susan Sontag en su libro *La enfermedad y sus metáforas, el sida y sus metáforas* (1980). La autora habla del proceso de «psicologización», a través del cual la enfermedad se asume como una consecuencia del mal psicológico. A través de la psicologización, la enfermedad se amplía como concepto, principalmente con dos hipótesis. La primera es la percepción de cualquier «desviación social» como una patología que, en lugar de ser castigada, debe ser comprendida —médicamente— y curada. La segunda hipótesis es que «toda patología puede ser enfocada psicológicamente» (Sontag, [1980] 2003: 27). Esto presenta a la enfermedad como un hecho psicólogo, es decir, quien se enferma es porque *desea* enfermarse, entregando así toda la responsabilidad de la enfermedad al sujeto enfermo y culpabilizándolo (2003: 26-27). Los argumentos de Guerrero, Bouzaglo y Sontag muestran que la enfermedad deja de ser un fenómeno puramente biológico y se entiende socialmente como un defecto de la persona.

Como fue establecido previamente, la protagonista de «Mal de ojo» experimenta un aislamiento profundo, proceso que se ve agravado a causa de su enfermedad. Daniela siente las repercusiones sociales de su enfermedad principalmente en la relación con su madre, quien primero estaba presente física y emocionalmente, pero después de un tiempo, se aburre y abandona cualquier esfuerzo por acompañar a su hija. La narradora comenta: «Eso decía mi mamá, al menos. Cuando todavía me traía. Buena suerte. Eso me sigue escribiendo, a veces, cuando se acuerda, en un mensajito apurado y con corazones de muchos colores que se quedan latiendo en mi pantalla» (p. 14). Casi presintiendo el mismo resultado, la joven teme convertirse en una carga para familiares o amigos; ni siquiera confía la realidad de su situación al resto de las personas a su alrededor para evitar el proceso de otredad al que sería sometida otra vez.

Su relación consigo misma se torna agria, pues enfrenta las posibilidades de una vida en la que no tiene que lidiar con todos los problemas de su enfermedad: «En mi improbable vida en el extranjero, yo sigo sana. Nunca llega la diabetes, los pinchazos, las bajas de azúcar, los ojos ciegos. Todo lo bueno se esconde en esa ciudad donde fui inexplicablemente feliz» (p. 15). Ese anhelo por una vida saludable y lo que representa se convierte en un luto por la vida que pudo haber tenido: «Pasa mucho, quiero decirle […] Pasa que no quiero estar acá. Que mi vida era otra cosa, iba a ser otra cosa, podía ser otra cosa» (p. 16). La protagonista fluctúa entre la vida que tiene y la que imagina, entre el cuerpo enfermo y su cuerpo ideal, la presente otredad y la pertenencia que desea. La enfermedad es utilizada como recurso que describe el duelo por el yo perdido.

La enfermedad también permea sus relaciones con el otro, como es el caso de sus interacciones con el conserje de su edificio, quien se preocupa por ella constantemente: «El conserje me acompaña al ascensor cuando me ve llegar. Me dice mi niña. Me pregunta por mis ojitos. Yo le sonrío. Le digo que ya casi no me duele. Eso parece aliviarlo» (pp. 8-9). Aquí, Daniela se ve presionada a renunciar a su comodidad, interrumpiendo su proceso de sanación y mintiendo acerca de su estado para darle prioridad al bienestar del otro. El impacto de su enfermedad es tal que incluso afecta su relación con los objetos a su alrededor, causando que desarrolle un fuerte resentimiento contra las máquinas involucradas en sus procedimientos: «Odio a esta máquina. Nunca había pensado lo mucho que pueden odiarse las cosas. Pero detesto este pedazo de metal con todo el cuerpo» (p. 14). La introducción a *La política cultural de las emociones* (2004) de Sara Ahmed comienza con una afirmación interesante ante esta situación: «Los cuerpos adoptan justo la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros» ([2004] 2015: 19). Para la filósofa británico-australiana, las emociones se generan cuando existe una interacción sociopolítica, por lo que «no deberían considerarse estados psicológicos, sino prácticas culturales y sociales» (2015: 32). Es por eso por lo que las emociones no se «tienen», más bien, estas «crean las superficies y límites que permiten que todo tipo de objetos sean delineados» (2015: 34). No extraña, entonces, que el odio de Daniela se «pegue» a su condición objetiva, porque las emociones mismas ayudan a construir lo que una subjetividad entiende como su condición objetiva. De esta manera, los objetos pasan de ser materiales físicos a otro agente responsable de sus dolores.

Navia también incluye en la historia elementos que permiten distinguir las diferentes marginaciones que suelen acompañar a los procesos de enfermedad; una de ellas, la pobreza: «De un tiempo a esta parte solo me importa que mi sueldo llegue puntual a fin de mes. Aun

así no me alcanza para las operaciones. […] Un auto nuevo en mi ojo derecho (cuando el mío se está cayendo a pedazos)» (pp. 26-27). A través de su enfermedad, Daniela encarna la falla del sistema que solo celebra lo productivo y útil. Como escribe Michel Foucault en *Historia de la sexualidad I* (1977), el poder sobre la vida se desarrolló desde el siglo XVII de dos maneras principales, y una fue «el cuerpo como máquina» ([1977] 2007: 168). La utilidad de los cuerpos al sistema económico fue asegurada por diferentes procedimientos de control, sin ningún espacio para desviaciones como la enfermedad (2007: 168). El cuerpo enfermo y su vulnerabilidad son, de esta manera, subversiones de los dispositivos de control que pretenden mantener a los cuerpos como una fuerza útil y productiva.

En el cuento «Dependencias», la infertilidad es socialmente percibida como una enfermedad. La primera señal de esta percepción está en el proceso de diagnóstico, en el buscar errores y desviaciones cuando todo parece indicar que se tiene buena salud pero el cuerpo no cumple con sus deberes sociales. La protagonista ve sus frustraciones reflejadas en Virginia Woolf, quien vio su vida plagada por el constante fracaso de sus doctores: «Porque le prohibían a ella la ciudad y la escritura […], porque le extrajeron dientes para que no enloqueciera. En todos sus libros los doctores son fraudes o francos villanos» (p. 38). Aquí se comparan dos visiones del mismo hecho: la salud femenina siendo malentendida y poco estudiada en el pasado y en el presente. Esto ejemplifica el proceso de psicologización de Sontag, a través del cual la desviación de la norma se patologiza y se entiende como un fenómeno que necesita curarse —ya sea el espíritu independiente de Virginia Woolf o la infertilidad de la protagonista de «Dependencias»—.

Durante el curso de la historia, la pareja central se expone a incontables tratamientos para «arreglar» su estado de infertilidad. Van a múltiples especialistas, siguen todas las indicaciones, pero las cosas siguen igual: «De nada servían nuestras excusas, se nos estaba acabando el tiempo, sí, pero también nos estábamos llenando de medicamentos. De vitaminas y hormonas que me tenían como poseída» (p. 37). En este ejemplo, los cuerpos se patologizan por su funcionamiento fuera de la norma; la protagonista atraviesa diferentes métodos de reproducción asistida y su pareja recibe diferentes tratamientos psiquiátricos (p. 37). Ambos enfrentan la otredad y la medicalización de sus cuerpos por su incapacidad de alcanzar la expectativa social de convertirse en padres.

En su libro *Making Parents* (2005), Charis Thompson describe el estado involuntario de no tener hijos como uno que quiebra la identidad de género de los padres de diferentes maneras (Thompson, 2005: 5). Thompson escribe que, en una pareja heterosexual que no

sabe la causa de su infertilidad, la mujer enfrenta una carga especial, pues existe la suposición de que la infertilidad es «culpa» de la mujer (2005: 55); la incapacidad de una mujer de convertirse en madre suele interpretarse como una falla inherente de su feminidad (2005: 136). Por otro lado, cuando la infertilidad de debe a un factor masculino, los hombres reciben una doble carga de estigmatización, pues no solamente se ve quebrantada su imagen de hombres por su incapacidad de convertirse en padres, sino que además su género se ve cuestionado por la aparente debilidad de su virilidad (2005: 136). En ambos casos, la infertilidad se ve patologizada y convierte al cuerpo del sujeto en un territorio de control.

A pesar de lo desgarradora que puede ser la experiencia de enfrentar la infertilidad cuando se busca un embarazo, los protagonistas deciden que harán este proceso en la soledad, alejados de comentarios y especulaciones de sus conocidos, y a salvo del juicio que los convertiría en un fracaso, en *otros*. Este fracaso biológico, con cada vez más consecuencias físicas y mentales, llega a su culminación cuando la pareja se ve obligada a vender la casa de sus sueños, cuando se resignan a que nunca serán capaces de concebir y, por extensión, permanecerán en este estado de otredad: «Pero un día llegaron. En cuanto la vi junto a su marido y su hija lo supe. Que se quedarían con nuestra casa. Con su luz y todo lo que no había funcionado en su interior» (p. 40). La enfermedad condena a los protagonistas a perder el espacio que legitimaba su existencia, a cederlo a personas «sanas», restituyendo aparentemente el equilibrio social.

4. CONCLUSIONES: LA FUNCIÓN DE UN CUERPO ENFERMO

En los cuentos de María José Navia, la enfermedad y la identidad son entendidas como dos dimensiones inseparables de la condición humana. La enfermedad es un signo de la exclusión y el castigo social; la identidad, un relato constantemente reescrito desde la mirada y su discurso. Así, el diálogo que el sujeto establece consigo mismo se enfrenta a su límite al devenir un cuerpo enfermo, el cual se convierte, pues, en el escenario donde el sujeto reflexiona sobre sí, sobre qué queda de sí cuando los signos de salud y el reconocimiento desaparecen. En «Mal de ojo», la narradora pierde su capacidad de ser percibida porque pierde la red de discursos que aseguran su existencia, y, en un contexto donde solo quien es nombrado *es*, la enfermedad rompe la posibilidad de la narración convencional. En «Dependencias», los protagonistas se ven expulsados de los roles sociales que daban sentido a sus vidas y la enfermedad es una metáfora del fracaso social.

Dichas dinámicas se reiteran a lo largo de los diferentes cuentos de la antología, como sucede en «Bond», narración en la que la protagonista se define a través de la mirada de las parejas de su madre: «Ella era la hija-planta, que estaba siempre en su rincón leyendo o escuchando música. La que, cuando salían a comer afuera, pedía siempre algo barato del menú y masticaba en silencio» (p. 59). Así como los diferentes hombres que aparecen en su vida la perciben como un objeto más del espacio, la protagonista Rebeca reduce las ideas de sí misma para que encajen con la mirada que se le impone. En el cuento «Calima», se habla acerca de una persona que murió a causa de cáncer, y las descripciones de la protagonista muestran la relevancia del discurso en la percepción de la identidad de las personas enfermas: «mi mamá me contó que a Loreto la había derribado el cáncer después de varios años. Esa palabra usó: derribar. Y así la imaginé, en el suelo, sin poder levantarse» (p. 91). La descripción de la madre revela una percepción de identidad totalmente consumida por la presencia del cáncer, hecho que se solidifica al momento de compartir sus ideas con otros.

Desde esta perspectiva, los cuentos de María José Navia exploran las experiencias que, en términos de Boccuti (2020a: 156), problematizan las certezas epistemológicas y ontológicas que organizan la realidad: la enfermedad introduce una dimensión de extrañamiento que desestabiliza las categorías mediante las cuales los sujetos se comprenden a sí mismos y son comprendidos por los demás. Dicho extrañamiento desemboca en lo que Pascua Canelo (2019: 183) observa en las formas alternas de visión, a saber, un nuevo modelo cognoscitivo separado de las lógicas dependientes del poder de la mirada masculina: se revierte la concepción androcentrista de la cultura en tanto que se encuentra un nuevo lugar de percepción e interpretación de la realidad a través de la enfermedad. A su vez, las emociones que atraviesan estas experiencias no aparecen como vivencias exclusivamente individuales, sino como fuerzas relacionales que circulan entre cuerpos, objetos y discursos. En palabras de Ahmed: «las emociones no están ni "en" lo individual ni "en" lo social, sino que producen las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos» (2015: 34-35). La enfermedad, pues, altera las relaciones afectivas que sostienen las categorías mediante las cuales el mundo adquiere un significado. La problematización de lo real se manifiesta en Navia a través de cuerpos cuyas emociones reorganizan continuamente los límites del yo y los otros.

La enfermedad en *Todo lo que aprendimos de las películas* no se define por su significado médico, sino por la función de un individuo en una determinada sociedad. Estilística y discursivamente, es un recurso que hace visible la fragilidad de la identidad contemporánea,

y, al narrarlo, se expone aquella estructura social que regula la función de los individuos y las condiciones que hacen posible o imposible la estabilidad de sí; es el único punto de partida desde el cual la identidad puede reescribirse, deshacerse y hacerse, volver a pensarse. La enfermedad, pues, es un lenguaje desde el que se visibiliza y dialoga con la vulnerabilidad y la imposibilidad de una identidad estática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHMED, Sara ([2004] 2015), *La política cultural de las emociones*, trad. Cecilia Olivares Mansuy, Ciudad de México, Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.

BOCCUTI, Anna (2020a), «Female Fantastic in Anthologies: Gendering the Genre and its Discourse», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22, n.º 4, pp. 2-15.

BOCCUTI, Anna (2020b), «Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?», *Orillas. Rivista d'ispanistica*, 9, pp. 151-176.

BÜRGER, Peter ([1974] 1997), *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Barcelona, Ediciones Península.

CAREAGA, Roberto, «María José Navia: "De lo muy feliz que me hace leer, también quiero jugar a escribir"», *El Mercurio*, 23 de abril de 2023, en [https://www.circulocriticosarte.cl/images/img_noticias/docu64455bee5e352_23042023_925am.pdf] (26/07/2026).

CREED, Barbara (2022), *Return of the monstrous-femenine: Femenist New Wave Cinema*, Abingdon, Routledge.

EDITORIAL PÁGINAS DE ESPUMA (2023), «Dossier de prensa: *Todo lo que aprendimos de las películas*», en [https://paginasdeespuma.com/imagenes/1673858432DOSSIERPRENSATodoloqueaprendimosdelaspel%C3%ADculas.pdf] (31/03/2026).

FOUCAULT, Michel ([1977] 2007), *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, trad. Ulises Guiñazú, Madrid, Siglo XXI Editores.

GUERRERO, Javier y BOUZAGLO, Nathalie (2009), «Introducción. Fiebres del texto – ficciones del cuerpo», en Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (eds.), *Excesos del cuerpo: Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, pp. 9-54.

HUET-VRAY NIETO, Mikaela (2024), «"Soplaré, y soplaré, y la casa... jamás derribaré": las casas inmortales de Silvina Ocampo, Samanta Schweblin y María José Navia», *Cuadernos de Aleph*, n.º 17, pp. 59-79.

MANDOLESSI, Silvana (2012), *Una literatura abyecta: Gombrowicz en la tradición argentina*, Ámsterdam, Ediciones Rodopi.

MIDELFORT, Hans Christian Erik (1972), *Witch Hunting in Southwestern Germany: 1562-1684*, Stanford, Stanford University Press.

NAVIA, María José (2023), *Todo lo que aprendimos de las películas*, Madrid, Páginas de Espuma.

PASCUA CANELO, Marta (2019), «La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 7, n.º 13, pp. 178-201.

PASCUA CANELO, Marta (2021), «Ojos enfermos: discapacidad, escritura y biopolítica en Halfon, Nettel y Meruane», *Revista Letral*, 26, pp. 75-106.

RETAMAL N., Pablo (2023), «Los mejores libros del 2023», *La Tercera*, 2 de diciembre de 2023, en [https://www.latercera.com/culto/2023/12/02/los-mejores-libros-del-2023/] (09/07/2026).

RINCÓN, Juan Camilo (2022), «Cuentos de lo incierto, la chilena María José Navia habla de su libro *Una música futura*», *El País*, 27 de noviembre de 2022, [https://www.elpais.com.co/cultura/gaceta/cuentos-de-lo-incierto-la-chilena-maria-jose-navia-habla-de-su-libro-una-musica-futura.html] (31/03/2026).

RINCÓN, Juan Camilo y CONSUEGRA, Natalia (2023), «María José Navia: "No me imagino mucho a mis personajes poniéndoles rostro, cuerpo, porque para mí son lenguaje"», *Escaramuza*, 18 de octubre de 2023, en [https://escaramuza.com.uy/intervalo/maria-jose-navia-laquo-no-me-imagino-mucho-a-mis-personajes-poniendoles-rostro-cuerpo-porque-para-mi-son-lenguaje-raquo-] (31/03/2026).

SÁEZ, Begonya (2007), «Formas de la identidad contemporánea», en Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad: estudios de género y sexualidad I*, Barcelona, Servei de Publicacions de la UAB, pp. 41-50.

SONTAG, Susan ([1980] 2003), *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik, Buenos Aires, Impresiones Sud América SA.

THOMPSON, Charis (2005), *Making Parents: The Ontological Choreography of Reproductive Technologies*, Cambridge, Massachusetts/London, England, The MIT Press.